

# Réinventer le monde

## Poétique et politique dans *Prikaz*

De retour de la guerre qui l'a séparé de ses amis Apollinaire et Cendrars comme des peintres de Montparnasse, André Salmon, dont les sympathies anarchisantes n'avaient pu qu'être renforcées par quatre années au front, prend le risque d'écrire un poème sur la révolution russe qui éveille en lui des souvenirs de sa jeunesse à Saint-Petersbourg, alors même que le destin du nouveau régime reste incertain et son accueil en France plutôt réservé.

Un sujet si novateur appelle une manière nouvelle, comme le dit la postface de 1919 : « *Prikaz* est le premier essai de poésie substituant aux saisons du vieux lyrisme le climat instable de l'inquiétude universelle ».

La question que nous sommes conviés à nous poser est donc celle-ci : peut-on conserver l'ancienne manière pour chanter un événement historique qui entend mettre fin au vieux monde et en réinventer un nouveau, puisqu'il est d'emblée comparé à la Genèse biblique ? Quels liens faut-il chercher entre le référent, la révolution politique, et l'écriture nouvelle qu'il requiert, entre politique et poétique ? Et de quelle(s) poétique(s) nous parle le texte, de celle du poète seul ou de celle des avant-gardes auxquelles il ne s'identifie pas nécessairement ?

Pour tenter d'y répondre, il nous faudra partir de la vision que donne le recueil des événements de 1917 pour interroger ensuite les voies nouvelles qu'il explore notamment en ce qui concerne le statut du sujet lyrique, et voir enfin comment la poésie et sa situation nouvelle dans les années 1910-1920 sont mises en abîme.

### ***La révolution russe, entre Apocalypse et Genèse***

#### **La révolution vue comme un chaos**

La révolution russe telle que la donne à voir *Prikaz* est un maelstrom, un chaos fécond dont les destructions sont censées engendrer une société nouvelle. C'est ce que suggère, dans le poème liminaire, la saynète allégorique du « père mourant » qui bénit « deux fiancés » avec la vision en clair obscur des rougeoiements de l'incendie :

Les ombres de ce qui meurt composent sur les murs rougis à blanc une ronde.  
Une ronde de naissances. (I, p.78)

L'ancien monde, rappelé par quelques séquences analeptiques, était déjà en décomposition avancée, entre le libertinage frivole d'un lieutenant de la garde impériale

(III), la vie de plaisirs du colonel et de ses filles (IV), et les orgies sataniques de Raspoutine (XI).

Pour l'éradiquer, la violence semble inévitable : incendie de Novgorod (XII) ou de Saint Pétersbourg (« L'Ermitage est en feu », I), tocsin qui sonne (II), massacres de masse initiés par les bolcheviks et imputés à Ossip, ce personnage libertin et insouciant chargé d'incarner à lui seul les brusques mutations de la Russie et le cours imprévisible pris par la révolution (III) :

Novembre en fit un fier général rouge.  
C'est lui qui balaya la perspective Newsky  
Et la Liteinaya et le Parc Alexandre et c'est lui qui,  
Au nom du peuple massacra le peuple dans ses bouges. (III, p.85)

Pour les anciens maîtres, c'est le monde renversé : « des Excellences » attendent avec effroi leur jugement dans le salon du palais impérial devenu tribunal (II), le train luxueux de la grande duchesse est occupé par des soldats ivres (IX), des princesses se retrouvent cantinières dans l'armée des Blancs (XIV). Partout règne l'insécurité, surtout pour les femmes proches de l'aristocratie ou de l'ancien régime : crimes jugés, banalisés et parfois absous, femmes arrachées de leur voiture et contraintes de danser jusqu'à la mort (II), violées, tuées ou jetées à l'eau comme les filles du colonel (IV), fouettées, poignardées ou pendues sur ordre d'Ossip pour l'avoir aimé et entretenu (III). L'économie semble sinistrée comme le suggèrent une allusion à l'effondrement des cours de Bourse (VII) et surtout la scène de marché où le seul acheteur, qui tire ses fonds de l'attaque d'une banque, dissuade les marchands d'espérer de bonnes affaires en leur annonçant qu'ils arrivent « dans un mauvais moment : on pille, on tue, on cogne » (XII). Enfin, la guerre civile menace en province, avec les deux scènes en pendant du train des volontaires (IX) et des usurpateurs monarchistes soutenus par les paysans, qui ne manquent pas d'évoquer, dans le contexte du recueil, l'armée des Blancs (XIV).

Ce tableau de la révolution est sans doute excessif quand il évoque une atmosphère de fin du monde et de vacillement de toutes les institutions, de danger permanent, voire de « démente collective » (I) ; il est démenti sur bien des points par les historiens : l'Ermitage n'a pas brûlé, comme l'affirme le premier poème, même si les témoins de la prise du Palais d'Hiver ont évoqué les éclairs dans la nuit, les canons, le crépitement des mitrailleuses ; il n'y a pas eu de massacres en octobre mais fraternisation des soldats avec les ouvriers, et le tsar n'a pas été « abattu », comme le prétend cet affabulateur d'Ossip (III), il a piteusement abdiqué le 3 mars 1917, après s'être prudemment tenu éloigné de la capitale. Ces inexactitudes relèvent donc, de la part de Salmon, peut-être du manque d'informations fiables à Paris, mais surtout d'un parti pris de dramatiser, d'exagérer, et de mêler les rumeurs ou des échos amplifiés à des bribes de réalité, ou même de se référer par moments à la première révolution de 1905, avec par exemple la révolte des typographes de Moscou (I) ou les massacres de décembre (III).

## **Une écriture fragmentaire**

Ce chaos, l'écriture en donne immédiatement l'impression au lecteur, par

différentes voies. D'abord par un brouillage des repères spatiotemporels. Ainsi, après quelques indices référentiels qui suffisent à suggérer, dans le poème liminaire, une vision d'ensemble de l'insurrection d'octobre à Saint-Petersbourg, le lecteur se trouve brutalement confronté, dans le second, à une scène de tribunal révolutionnaire, comme si le nouveau pouvoir était déjà en place, comme par magie, cette ellipse temporelle donnant l'impression d'un coup de force à peine compréhensible. Outre des retours inopinés au passé (III, IV, XI), parfois, on ne sait plus à quelle époque se situe la scène : ainsi de ce dialogue de Pierre et de Paul (VIII), qu'on croit venu de l'époque romaine où les chrétiens étaient persécutés, et qui pourrait être un jeu non dénué d'humour sur deux prisonniers actuels de la citadelle tsariste devenue prison bolchevik, à moins que ce ne soient d'anciens tsars du XVIII<sup>ème</sup> siècle. De même, le poème XIV renvoie-t-il à la fin du XVI<sup>ème</sup> siècle (Dimitri), au XVII<sup>ème</sup> (Mazeppa), au XVIII<sup>ème</sup> (le tsar Paul Ier) ou peut-être au XX<sup>ème</sup> (la contre-révolution organisée par les Blancs, qui répète en 1918 la reconquête du pouvoir par un usurpateur, le faux Dimitri), à moins qu'il ne réfère à l'opéra de Moussorgski ou à toute l'histoire nationale.

Certes, les lieux semblent mieux unifiés : hormis les deux scènes qui se déroulent en province (IX, XIV), et une scène de marché qui s'ouvre sur l'espace de l'Asie centrale (XII), l'essentiel se passe dans la capitale impériale, surtout au début (I-IV) ; mais ici encore, alternent des scènes d'intérieur très hétérogènes (tribunal, bains, prison, dîners avec relents d'orgies), ou de vie mondaine (les théâtres fréquentés par Ossip, ou l'Opéra par le colonel), qui contrastent brutalement, parfois à l'intérieur du poème, avec des scènes d'enlèvements dans la rue (II, IV). Scènes statiques souvent, comme les scènes de jugement, qui s'opposent à des espaces ouverts et dynamiques : l'insurrection dans le poème liminaire, avec en marge un Cosaque venu du Caucase, la course effrénée de Raspoutine (XI) ou celle du train fou (IX).

À ces jeux de contrastes qui brouillent la chronologie et la continuité spatiale s'ajoute un défilé de figures bigarrées, d'ombres portées sur la scène de l'histoire (on peut tenter d'en dénombrer 73 plus ou moins individualisées). Le recueil fait surgir des silhouettes éphémères, insolites, venues de nulle part, qu'on ne peut pas toujours situer dans la fiction, faute de leur intégration dans des séquences narratives, comme le montrerait la scène de tribunal révolutionnaire dans le second poème.

Ainsi, le lecteur, confronté à un kaléidoscope de scènes, de lieux, de moments, privé le plus souvent de repères descriptifs ou narratifs suffisants, sans certitude quant aux personnages qui défilent, sans logique apte à structurer une suite de saynètes souvent fragmentaires et contrastées ni surtout l'ensemble du recueil dans un grand récit, a l'impression de se trouver pris au milieu d'un monde chaotique imprévisible et déroutant.

## **Un tableau visionnaire**

Pour autant, ce chaos n'est pas dépourvu de signification. La vision épique passe ici par un autre procédé, le recours aux mythes bibliques comme la Création avec le péché originel, qui incarne la révolte morale d'Adam, en l'actualisant de façon parodique,

brutale et inattendue :

Quand de la nudité d'Ève seul resplendit le ventre.  
Quand Adam adamite a vendu ses habits  
Pour être Adam  
Ou bien en a vêtu le déserteur (I, p.77)

Ce mythe d'une recréation du monde et de l'invention d'un nouvel Adam procède d'une relecture carnavalesque de la *Genèse*, actualisée par une référence à la guerre et aux désordres civils qui règnent (Ève violée par des soudards au lieu de Marie fécondée par l'Esprit) : l'homme nouveau, comme Adam, transgresse la loi morale, comme pour les avant-gardes futuriste et expressionniste.

Le récit démarqué de celui de la Chute se poursuit ; la pomme maléfique offerte par le serpent devient une bombe redoutable qui diffuse, tels les explosifs utilisés dans les tranchées en 1915-1918, des gaz toxiques, le jeu des assonances et le rythme haché s'efforçant de traduire le crépitement et les stridences de ce qui devient un feu d'artifice (I). La guerre avec ses inventions monstrueuses ayant accouché de la révolution, elle semble participer de la création nouvelle, plus luciférienne que divine, dans une atmosphère de fête sulfureuse.

Ailleurs sont convoqués les mythes chrétiens du Jugement dernier et de l'Enfer, redouté par les « Excellences plus qu'à moitié pendues » (II), de Satan (avec le pacte faustien d'Ossip, III, ou la course effrénée de Raspoutine, XI), et, à défaut du Déluge, suggéré ici par « la débâcle » de la Néva (I), celui de l'Apocalypse, dont les bolcheviks veulent réaliser le programme de justice et de fin du monde :

Nous étendrons nos ailes larges sur la terre sanglante.  
Les Chérubins beugleront et nous sonnerons de la trompette. (X, p.100)

Mais cette catastrophe doit ouvrir une ère nouvelle, pacifique et féconde, puisque l'Adam révolutionnaire, tel un nouveau saint Martin, se défait de ses vieux vêtements pour protéger le pacifiste déserteur, qu'Ève porte dans son ventre la promesse d'un enfantement et que l'incendie supposé de la bibliothèque de la grande Catherine, symbole des Lumières, ouvre le champ à un autre usage de l'imprimerie, propagande révolutionnaire ou littérature résolument créatrice qui se voit promue « l'alphabet des humanités neuves » (I). Pour autant, si les mythes ainsi détournés indiquent le sens de cette révolution, le rêve d'inventer un homme nouveau peut-il tout justifier ?

## **Le brouillage axiologique**

Le recueil peut choquer le lecteur par l'indifférence affichée du poète à l'égard des crimes relatés, comme ce viol, dès l'incipit :

Quand l'Ève est une grande dame  
Déshabillée par des soldats ivres, la farce ayant sa place au plus fort du drame. (I, p.77)

Les personnages cyniques qui profitent souvent du chaos pour agir à des fins personnelles revendiquent une éthique nouvelle, libertaire, anarchiste, dionysiaque, comme ce général rouge capable de faire exécuter ses anciennes protectrices ou de faire tirer sur le peuple, Ossip, pour apporter au monde « un nouvel évangile » (III), ou le locuteur du poème V qui justifie joyeusement fusillades et pendaisons. Le souci de l'intérêt général n'est jamais invoqué, les sentences officielles, faute d'être motivées, paraissent arbitraires (II), les actes vengeurs tiennent lieu fréquemment de justice (III, IV), enfin tout le monde trahit ou ment (II, III, XIV). Mais c'est surtout l'enlèvement et le viol (I, II, IV) qui font problème pour le lecteur. Comment comprendre le choix de ce motif et de cet *éthos* neutre du locuteur?

Parmi de multiples réponses possibles, il nous semble qu'il faut se référer, d'abord à des raisons politiques implicites (dans le second poème, la Kchessinska, qui incarne peut-être l'Ève déshabillée du texte liminaire, est une ballerine maîtresse du tsar, dont l'arrestation en pleine rue sonne comme un acte de justice révolutionnaire, quoique extrajudiciaire), ou à une exigence de rupture radicale, de purgation (les maîtresses d'Ossip devraient ainsi disparaître pour laver le « héros » de sa corruption passée), ensuite à un goût de la provocation hérité de Lautréamont, enfin, à l'éthique libertaire et anarchisante, sorte de vulgate nietzschéenne exaltant le désir sans frein et récusant la culpabilité chrétienne, qu'une partie de l'avant-garde, notamment les futuristes, n'est pas loin de partager avec les révolutionnaires et dont Salmon se ferait l'écho.

Cependant, le recueil opère un glissement dans la posture du locuteur. Si les quatre premiers poèmes paraissent assez complaisants, légitimant les crimes par l'*a priori* de l'« innocence » de ceux qui recourent à la violence comme à une sorte d'hygiène régénératrice apte à rendre au monde sa jeunesse (I, III), la fin du recueil n'éluide plus la question de l'évaluation morale de la révolution russe et du tableau assez sombre que *Prikaz* en a fait. En priant Dieu d'avoir « pitié des hommes de la terre russe » pour avoir « versé le sang » (X), puis en Lui soumettant « gestes fraternels » et « crimes accomplis », comme pour une pesée des âmes (XV), avant de reprendre ce procès au compte du sujet lyrique, dans une perspective nouvelle, moins métaphysique et religieuse qu'historique : le locuteur relativise les crimes des rouges en imaginant ce que serait un retour de l'ordre ancien, puis il invoque la liberté d'inventer des voies nouvelles au nom d'une éthique du désir ou de l'utopie, avec ce bel hommage aux révoltés qui ont voulu réaliser leurs rêves, fût-ce de façon éphémère, puisque le temps choisi suggère une défaite imminente :

Les hommes auront un jour vécu selon leur cœur (XVI, p.116)

Ainsi le poète refuse-t-il de condamner la terreur, même s'il ne cache rien de ses dangers ni des interrogations qu'elle suscite, notamment par la peinture terrible qu'il fait du pouvoir révolutionnaire.

Telle est donc l'image discontinue, fragmentaire, éruptive, dionysiaque, violente et sombre mais grandiose, qu'André Salmon donne de la révolution de 1917. Discutable sur le plan historique, mais non dénuée d'une certaine prémonition, cette vision, avec son attente d'une régénération par le chaos, ressemble sur le plan politique moins aux thèses marxistes qu'au Programme anarchiste de mars 1917, issu d'une mouvance pour laquelle

le poète avait quelque sympathie. Mais surtout, cette fantasmagorie exprime avec force la résonance affective de ce qu'André Salmon nomme dans la Postface de 1919 « l'évènement le plus poétique de ce temps ».

## **Quelles voies nouvelles un tel sujet appelle-t-il en poésie?**

Comment en effet traduire une telle révolution? La poésie traditionnelle ne peut convenir, il faut inventer des moyens nouveaux, remettre en cause le primat du sujet lyrique. Outre des effets déjà classiques que nous avons entrevus (une esthétique du fragment, de la discontinuité et du contraste), le recueil explore deux voies nouvelles : l'objectivité et le brouillage de l'énonciation au profit d'une polyphonie presque indifférenciée.

### **La tentation de l'objectivité**

L'ouverture du recueil met en place ce que pourrait être une poésie objective. Pour miner le statut des personnages comme celui du narrateur, elle recourt à quatre procédés.

Le premier consiste, par un jeu de synecdoque, en une réduction du personnage à une fonction ou à un statut d'objet, voire de signe : il n'est qu'une voix, à la fin du poème liminaire, se résume à un geste remplaçant la parole et exprime la toute-puissance (le *prikaz*, c.-à-d. le décret, exprimé par un mouvement de la main armée du revolver), comme dans le poème IX où le train des volontaires, à défaut de propager les idées nouvelles, s'annonce par les stridences d'un sifflet accompagné de l'éclat des étincelles, et par la musique des bielles jouant un air de Stravinsky. Le corps, les gestes et la machine occupent dans ce poème un rôle primordial, à côté des cris ou des hurlements, tandis que le soldat chargé de mobiliser les troupes est désigné par métonymie – « le trompette » – comme s'il se confondait avec son instrument. C'est dire la mécanisation des corps et des voix qu'opèrent la guerre et la révolution, au moins au plan de la représentation. Le poème III propose enfin une manière encore plus radicale d'abolir l'image classique du personnage, en le réduisant à des références empruntées aux annuaires de la police politique:

Ossip Ossipovitch Apraxin, lieutenant en premier, figure  
Aux Anas  
Tome III, livre VI, §129, de l'obscur Okhrana, (III, p.85)

Cette réduction du vivant passe aussi par le recours à la description impersonnelle en phrases nominales, comme dans l'incipit du second poème, qui énumère la garde-robe somptueuse et hétéroclite d'un personnage devenu presque nature morte, mais réduit à des traits et à une fonction d'objet érotique. Son « secrétaire à figure d'ange... » n'est plus que l'instrument bureaucratique de la terreur (« factotum »). Le terrible juge, lui aussi anonyme, incarne plus loin la mécanique glaciale de la terreur révolutionnaire :

L'homme jaune au rire mécanique  
L'homme au caftan bleu mangé des vers  
Signe un nouveau PRIKAZ avec son revolver.

(II, p.81)

L'action est muette, froide, impersonnelle (un geste, un graphe à valeur administrative ou juridique), son rire traduit l'impassibilité d'une machine à exécuter. Pas de plume pour signer, mais une arme qui incarne la mécanique de la mort (« révolver » rime avec « vers »). Et, dans l'espace typographique, les majuscules soulignent les sonorités heurtées du mot, l'érigeant comme une menace sur la page, tel un calligramme de la Terreur.

Ce procédé est renforcé par un autre emprunté à la peinture. Le jeu des couleurs irréalistes, étrangères au ton local (« l'homme jaune », « un chasseur rouge »), parachève cette dépersonnalisation et donne l'impression d'un monde étrange quelque peu inquiétant. Cette scène comporte en effet un jeu de taches colorées qui rappelle la période cubiste de Chagall ou de Fernand Léger, ou le cubofuturisme de Malevitch, avec des touches de couleurs pures, le blanc, l'or et le noir, de couleurs primaires, qui construisent souvent un jeu pictural de contrastes violents (la cocarde et le concombre, le chasseur rouge sur le drap vert du billard, et plus loin le « drapeau rouge » sur « la neige »).

Enfin, on pourrait rattacher à la tentation de l'objectivité, le registre, sans doute plus traditionnel, que Salmon avait déjà pratiqué, de la chanson et du conte, qui semble écarter la question du locuteur pour s'en remettre à une transmission orale anonyme (II, IV, VII) avec un effet de distanciation.

Ce traitement objectif et impersonnel de la description ou de la narration, il faut en convenir, le recueil l'expérimente surtout pour évoquer le nouveau pouvoir, cette bureaucratie froide qu'il entend suggérer de manière expressive, et l'abandonne assez vite ou n'en garde que des échos assourdis (III, IX).

## **Le brouillage énonciatif et la dilution du sujet lyrique dans la polyphonie**

À des titres divers, ces procédés participent déjà d'un effacement énonciatif qui menace le sujet lyrique au point de sembler le détrôner. Mais c'est surtout la dilution de la première personne dans un jeu de rôles (elle incarne tour à tour divers personnages) ou dans une polyphonie, qui conduit à se demander quel est celui qui dit *je*, et qui prend en charge la narration, l'évocation des scènes ou des tableaux, ou plus rarement les commente.

Dans les cas les plus simples, la première personne, insituable de prime abord, apparaît peu à peu comme celle d'un personnage, le Juif accusé du septième poème ou le voyou du douzième, qui tous deux finissent par narrer des bribes de leur histoire, l'un par crainte, pour adoucir le juge, l'autre par forfanterie, pour intimider les marchands. Le poème, privé de narrateur, devient alors comme une scène de théâtre, monologue (VII), dialogue (VIII) ou jeu plus complexe avec un grand nombre de protagonistes (XII), incluant parfois un dialogue rapporté.

Mais le plus souvent, lorsque la première personne semble renvoyer à un narrateur ou à un locuteur distinct des personnages, le seul indice permettant de s'en construire une représentation est le destinataire, sans certitude pour autant. Ainsi c'est un conteur russe, familier des cercles aristocratiques ou des milieux cultivés de la capitale à l'époque du tsar, qui interpelle sur un ton familier et désinvolte ceux qui auraient connu Ossip « l'élégant militaire » (III), et ailleurs, c'est encore un Russe qui raille les Français ou les Européens, adversaires de la révolution, mais cela ne suffit pas à lui donner un statut ni une identité (V- VI). Mais qui commente la course folle de Raspoutine dans une parenthèse du récit et l'interpelle plus loin en annonçant son destin : un homme du peuple, un prophète, un révolutionnaire, le vengeur qui va tuer ce suppôt de l'ancien régime, ou le narrateur ?

D'une manière encore plus troublante, est-ce vraiment le faux Dimitri qui harangue ses « collègues » dans le tableau des faux tsars (XIV) ? N'est-ce pas le poète épique, seul apte à surplomber l'histoire russe, mais rendu méconnaissable par la chronologie où il s'insère et par la posture contre-révolutionnaire qu'il adopte ?

Enfin, le narrateur peut devenir, à l'inverse, un personnage solidaire des révolutionnaires, comme dans le poème IV où il couvre les crimes évoqués, le cinquième où il défend la nouvelle idéologie et sa propagation, et le sixième où il prétend avoir participé à un attentat en Russie après avoir fait de l'agitation culturelle en France.

Ce caractère polymorphe de la première personne lui ôte le statut de narrateur surplombant capable de conférer ordre et signification à l'histoire. Ici au contraire, le *je* est si souvent mêlé à la fiction qu'il perd toute distance stable avec elle, donnant l'impression de se perdre dans la polyphonie collective.

Ces deux procédés, recours à la poésie objective, dilution du sujet lyrique dans un flot de voix entremêlées, joints à la fragmentation et à la discontinuité déjà observées, renforcent l'impression d'être plongé au cœur de la mêlée, d'être confronté à l'évènement brut, sans distance ni recul, sans guère de moyens de suivre un fil narratif ou d'identifier les acteurs. Cette absence de médiation n'empêche pourtant pas la résurgence ici ou là d'une voix qui n'est pas seulement celle du narrateur prenant en charge l'évocation de la révolution, mais parfois celle du poète.

## ***Le retour du poète et l'interrogation sur la poésie***

Notre hypothèse est que le retour du poète est inséparable d'une réflexivité et que *Prikaz* opère une double mise en abyme, celle des pouvoirs du poète, alchimiste du verbe et, à travers le retour du sujet lyrique de manière parfois explicite, et même du moi autobiographique, celle des conditions de l'écriture poétique pour les avant-gardes des années 1910-1920. Et d'abord, quelle mission Salmon donne-t-il à la poésie ?

## **Le pouvoir créateur de la poésie ou l'alchimie du verbe**

Bien qu'il ait élu dans *Prikaz* un sujet historique contemporain, un référent réel donc, Salmon n'entend pas pour autant y être assujéti, et de manière cryptée, il donne à entendre à trois reprises, sous le masque de personnages en situation, quel doit être le pouvoir du langage et de la poésie.

Dans le texte XIV, le jeu sur l'homophone *paon / Pan* donne lieu à ce curieux passage qui n'est pas sans rappeler « La Blanche Neige » d'Apollinaire et, dans un jeu d'autocitation, « Le Cuisinier des Grâces » (*Le Calumet*, p.70) :

Et des princesses nues (...)  
Plument des paons à la cuisine,  
Et plusieurs sont amoureuses des paons,  
À cause d'un mauvais calembour mal entendu sur le dieu Pan  
(XIV, p.111)

Quelles que soient les interprétations possibles de ce passage et les divers sens (social et moral, érotique ou encore politique) induits par le quiproquo, qui reste d'ailleurs énigmatique, ce qui importe, c'est l'image des (vraies et fausses) princesses astreintes à un travail servile dans ces campagnes reculées.

Un second passage (dans le troisième poème) met en scène une situation inverse; cette fois-ci, il n'y a plus méprise, mais feinte délibérée. C'est Ossip qui raconte ses propres exploits, anciens et nouveaux, des sottises d'adolescent aux exécutions d'adversaires politiques (dont ses anciennes maîtresses), et il s'en vante ainsi :

(...) Je les tiraille car je suis Tirailleur !  
J'ai tirillé par les oreilles  
Les plus jeunes et les vieilles,  
Tirillé par les cheveux  
Les oncles et le neveu.  
J'ai salué du sabre le tsar en l'abattant ;  
(III, p.86)

Par toute une série de glissements sémantiques, le locuteur feint d'imputer au terme technique de *tirailleur* l'origine et la source de ses actes. Le mot se trouve ainsi investi d'un double pouvoir : en même temps qu'il est censé donner une identité sociale, conférer un statut enviable, il affecte l'être lui-même dans sa dimension éthique, induit un programme et des comportements (si l'on passe, par dérivation, du nom au verbe), ce qui permet de justifier avec désinvolture sa trahison comme ses crimes (de lieutenant des Tirailleurs de la Garde impériale, il est devenu « général rouge »).

Dans le cas du salut au tsar, il joue sur l'ambiguïté du pronom complément (« en l'abattant »: le sabre ou le tsar ?) et là aussi sur deux sens du verbe « abattre » (sens faible : « laisser retomber », vs sens fort : « jeter à terre », et par extension, « tuer »). Ces jeux sur les mots permettent cette fois-ci de prétendre avoir tué le tsar ou du moins de le laisser entendre, alors même qu'il s'est peut-être contenté de le saluer. Le ton de la comptine avec ses anaphores, ces hexa ou heptasyllabes, donne le sentiment qu'on a affaire à un enfant innocent et joyeux qui découvrirait le pouvoir des mots et ferait l'inventaire paradigmatique des actions possibles qu'ils évoquent, alors qu'il s'agit de

s'ériger en héros aux yeux d'un public crédule.

Les mots dans une telle configuration, ce sont donc moins les choses que les actes qu'ils appellent et les effets qu'ils produisent sur le destinataire. Le discours d'Ossip nous paraît relever d'une proclamation juvénile et dionysiaque de la toute-puissance des signifiants, capables de générer des actes inattendus, pour peu que, en jouant sur des ambiguïtés et sur la polysémie, on libère toute l'énergie et la violence anarchiques que recèlent leurs différents sens. À ce titre, le mot est vu comme chargé d'un potentiel dynamique, qui, loin de fixer ou de figer une identité stable, permet toutes les dérives, les malentendus ou les surprises, volontaires ou non.

La troisième occurrence d'un jeu sur le pouvoir des mots dans une stratégie de communication, explicite cette dimension pragmatique. C'est le marchandage sur les pierres du chemin qui clôt la scène du marché entre le vieux Tatare, qui n'a plus de pierres à vendre, et le voleur devenu riche, qui invente alors une solution originale:

Si je veux que ce soient les pierres du chemin et non les autres qui soient précieuses et belles et seules dignes de mon opulence ?

(XII, p.107)

Le locuteur recourt ici à une synecdoque (une pierre précieuse est toujours une pierre, mais d'un genre particulier). Ce qui est en jeu ici, c'est moins le vrai (le voleur ne cherche pas à masquer l'arbitraire de sa démarche) que la valeur (ce que vaut l'objet offert au regard et au désir, et son prix comme traduction sociale de cette estimation), moins la dénotation (puisque c'est toujours de *pierres* qu'il s'agit) que la connotation (elles sont déclarées *précieuses*).

Et cet échange verbal où un brigand s'arroge le pouvoir de manipuler le langage peut évoquer de façon amusante la situation du poète qui produit des significations neuves, donc réinvente le monde par des connotations qui transforment un référent banal en source d'émerveillement, mais sans qu'on puisse parler d'invention totale ou de création purement verbale, selon une conception qui relèverait du nominalisme des symbolistes.

Que nous apprennent ces trois passages sur la poétique d'André Salmon, sur la conception qu'il se fait de la poésie, de ses pouvoirs et des fins qu'elle doit poursuivre? D'abord, que la poésie a le pouvoir de transmuter le réel trivial : si le poète le veut, comme Dieu (ou le diable, en l'occurrence), il peut changer les pierres du chemin en gemmes scintillantes, c'est-à-dire changer le plomb en or – ce que Rimbaud nommait l'alchimie du verbe. Et c'est bien ce que fait Salmon dans *Prikaz*, quand il métamorphose un marché oriental en palais gastronomique (XII), les gares qui bordent la voie ferrée en lieux d'étranges apparitions (IX), l'enlèvement en pleine rue d'une actrice en une danse amoureuse et féérique (II) et les filles du colonel en héroïnes de légendes (IV) ; les crimes d'Ossip, après avoir été imputés au diable, ne sont plus que des jeux de galopin innocent racheté par ses amours adolescentes (III) ; sur un registre plus sombre, le camp des Blancs se fait théâtre fantastique où fraternisent les fantômes de l'histoire et de la légende (XIV) et le repas de Raspoutine, tableau gothique animé par la frénésie des chevaux et hanté par ce chien venu des Enfers comme par l'ombre du démon (XI). La révolution russe, si triviale souvent, dure, violente, avec ses faits-divers et ses meurtres, est ainsi

transfigurée en un monde étrange et féerique, tantôt « drame », tantôt « farce » (I), vue comme une fête avec son ivresse et ses dérèglements, comme une tentative juvénile et éruptive de réinventer le monde. Ce choix esthétique, la Postface de 1919 le confirme, quand elle parle de « l'acceptation d'un fait *sur le plan merveilleux* » (p.272).

Mais, – et c'est le second trait de cette poétique –, le merveilleux qui prévaut souvent ne masque pas entièrement la violence cynique ni la tyrannie qui guette, il les souligne plutôt, comme on l'a vu avec la scène du tribunal révolutionnaire (II). Le mérite de *Prikaz*, c'est précisément de maintenir cette tension féconde entre le registre de l'imaginaire et celui du réalisme.

Enfin, ce double jeu implique une distance qui est celle de l'humour, puisque le pouvoir de créer devient celui de tromper, par des jeux sur les mots, ceux qui les reçoivent, personnages ou lecteurs : dans nos trois exemples, la magie du verbe reposait sur des quiproquos subis (les princesses) ou voulus (Ossip), ou sur l'arbitraire affiché (le voleur). La mise en évidence de la dimension performative du langage implique un questionnement joyeux sur la réception, que le poète manipule avec malice : à ce titre, il est plus un émule de Satan que de Dieu. D'autre part, les figures qui peuvent incarner les pouvoirs du poète sont tantôt un renégat qui organise la terreur à son profit (Ossip est qualifié de « poète »), tantôt un pilleur de banque qui s'érige en maître de la valeur d'échange ! La mise en abyme de l'alchimie poétique susceptible de réinventer le monde ne sacralise donc guère le poète, même si ses droits sont réaffirmés : comme le voleur, il n'est riche que des emprunts qu'il fait à d'autres dont il pille les trouvailles pour mieux les trahir, et son pouvoir, moins réel que celui des bolcheviks, ne change que l'image des choses, par la vertu de l'imaginaire et de la crédulité du destinataire.

### **La mise en abîme de la situation des avant-gardes dans les années 1910-1920**

Mais à côté de cette image cryptée du poète, qui dévoile la poétique de Salmon dans *Prikaz*, d'autres textes le font apparaître sous des formes plus explicites mais diverses, et comme éclatées : narrateur refusant de condamner ses personnages, il se pose dans le poème de clôture en rival de Dieu (XVI) ; spectateur d'une pièce russe jouée à Paris dans le poème VI, il figure le moi pseudo-autobiographique, qui revendique par ailleurs un attentat révolutionnaire en Russie (scellant ainsi la réunion des deux référents du recueil, l'unité en son nom de la révolution et de l'avant-garde artistique); enfin, il se met en scène comme écrivain journaliste dans le poème XIII, qui donne à voir la condition des poètes et des artistes dans les années 1910-1920.

L'existence matérielle des écrivains est en effet mise en scène dans le poème XIII, avec les travaux serviles auxquels ils sont voués (le journalisme), l'exploitation dont ils sont victimes, les maigres rétributions et la solidarité comme seule consolation, même si ces doléances cachent un clin d'œil humoristique : c'est Cendrars qui fait office d'éditeur, donc de « patron », pour notre recueil.

En même temps est indiquée la confrontation aux maîtres, amis et rivaux. En affichant le dialogue entre les artistes ou les poètes, il fait entrevoir l'intertextualité

comme ressort principal de l'invention : raillant un confrère, Cendrars sans doute, et lui reprochant nationalisme, modernisme, cosmopolitisme facile et libertés trop grandes avec le réel, il esquisse un tableau des positions politiques, culturelles et poétiques des avant-gardes (Apollinaire, Cendrars, les futuristes) et permet de mieux préciser sa défiance à l'égard du culte futuriste de la machine, ses positions idéologiques (pacifistes et internationalistes) et sa propre poétique (plus soucieuse d'un ancrage dans le réel et d'une part d'authenticité, fût-elle cryptée, comme sa part d'identité russe). En même temps, il exhibe l'émulation qui pousse les artistes d'avant-garde à rivaliser les uns avec les autres, en cherchant des propositions toujours nouvelles.

Les poèmes V et VI précisent les nouvelles pratiques auxquelles ils sont voués. Dans le premier, hymne paradoxal à la trahison, Salmon proclame l'exigence nouvelle de ne pas se répéter, d'innover constamment, donc de changer de manière (de « périodes ») et d'inventer par rapport à ses rivaux, impératif qui s'impose aux révolutionnaires comme aux artistes:

Le temps est aboli des sillons réguliers  
Tracés par d'attentifs esclaves  
Nous labourons hors des enclaves  
À coups de grenades, à coups de béliers

(V, p.90)

Et dans le suivant, il se met en scène en défenseur de la culture russe, en agitateur culturel jouant les trouble-fête, perturbant l'ordre public, en précurseur des futuristes. Cette saynète suggère de façon décalée et ironique le rôle des artistes dans le combat sur le front de l'idéologie et de la culture, parallèle à celui que mènent les révolutionnaires sur le front politique (le poète prétend, dans le même poème VI, avoir commis un attentat en Russie).

*Prikaz*, qui chante avec puissance le souffle de 1917, nous semble en même temps d'une étonnante lucidité, tant sur les risques de dérive vers l'anarchie ou vers la terreur d'État, que sur la condition des avant-gardes dans les années 1910-1920, elles aussi soucieuses d'innover radicalement, de bousculer les idées reçues ou la morale, de réenchanter le monde par l'imaginaire et le rêve comme par des pratiques nouvelles, au risque de la gesticulation ou de l'excès.

Dans les deux cas, la posture de Salmon consiste à donner à voir, à faire entendre, sans condamner ni non plus faire allégeance, par un jeu subtil de mise à distance où le merveilleux, l'humour et le jeu ont leur part.

Ce dialogue de la poétique et de la politique, il le reprendra dans « Thème Bouffe » de *L'Âge de l'Humanité*, avec la même hésitation entre l'espoir de voir la poétique nouvelle suivre le mouvement social et la crainte d'une impasse.

*Guy Aurox*